Rok I. Lwów, 1. i 15. Grudnia 1918. Nr. 5. i 6.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut, Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 40·—	Marek . .	24·—
Półrocznie:	K . . 20·—	Marek . .	12·—
Kwartalnie:	K . . 10·—	Marek . .	6·—

MUZYKA A NASZE SPOŁECZEŃSTWO.

V.

Jednostka o pewnym stopniu wrodzonego uzdolnienia do muzyki, wychowana wśród takich a takich poglądów o sztuce, a w szczególności o muzyce, zajmuje w życiu w stosunku do niej trojakie stanowisko: słuchacza, dyletanta albo muzyka zawodowego. Należałoby tu może jeszcze wymienić jednostkę zupełnie indyferentną, jakich u nas mamy sporo, ale wystarczy, jak sądzimy, zaznaczyć jedynie, że biada muzyce, jeżeli w jakimś wypadku stanie się od niej zależną!

Wśród najliczniejszej kategorji t. j. słuchaczy, możnaby dużo stopni odróżnić, że jednak na razie nie jest to celem pracy niniejszej, przeto poprzestaniemy na najniezbędniejszych o niej uwagach. Otóż w pierwszym rzędzie powiedzieć tu należy, że kategorja ta dla rozwoju sztuki zupełnie pierwszorzędne ma znaczenie, a więc w tym to właśnie kierunku i kwestja kształcenia zwrócić się powinna przedewszystkiem. Talent wybitny zazwyczaj daje sobie radę w świecie i prędzej czy później natrafi na warunki należytego wykształcenia i wybicia się na powierzchnię. Talent mniejszy może być także pożyteczny na stosownem stanowisku, a sprawa przygotowania się do zawodu nie będzie również przedstawiać trudności osobliwych. Więcej troski budzić musi natomiast sprawa kształcenia słuchacza, wytwarzania publiczności. Bo bez przesady powiedziećby można, że łatwiej o zebranie potrzebnej ilości wykonawców do IX. symfonji, niż o publiczność, któraby ją z należytem zrozumieniem umiała wysłuchać. A zrozumienie i zamiłowanie łączą się ze sobą ściśle. Mógł kiedyś Witkiewicz twierdzić, że „sztuka może nawet istnieć bez takiego koniecznego warunku, jakim jest społeczeństwo przepełnione miłością dla niej". Ale to chyba tylko malarstwo, muzyka — żadną miarą. Trzeba ją koniecznie rozumieć, oczywiście w ten właściwy sposób w jaki się muzykę „rozumie", i w stopniu jeszcze wyższym otaczać miłością. Bo żadna ze sztuk nie wiąże się tak ściśle ze społeczeństwem jak muzyka, żadna nie wnika w stosunki miejscowe i istnienia swego materjalnego nie czerpie z nich w tym co ona stopniu. Taine powiada nadto (o sztuce w ogólności), że zjawia się ona wówczas, „gdy dane społeczeństwo zdobyło pewne maksymum dobrobytu i spokoju, i utrwaliło pewien kierunek myślenia i czucia".

Łączność muzyki ze społeczeństwem jest widoczna. Naprzód bowiem sama w sobie

przedstawia się nam ona jako społeczeństwo tonów zorganizowanych według pewnych zasad i dążących wspólnie do świadomie wytkniętego celu; a następnie, gdy idzie o część wykonawczą, to czy podobna wyobrazić ją sobie bez udziału mniejszych lub większych zespołów? Gdy oratorjum lub symfonja z przedmiotu martwego zaklętego w znaki nutowe zmienić się ma w żywą muzykę, to społem a nie inaczej muszą działać masy koniecznie; akt zaś słuchania wymaga również jakiegoś zbiorowego odbierania wrażeń i nie wydaje się nam naturalny, gdy liczba wykonawców przewyższa ilość słuchaczy. Tak, muzyka w wyższym stopniu niż inne sztuki potrzebuje aby społeczeństwo do niej się garnęło, o nią dbało, i ją popierało. Bo nadto jeszcze jest to sztuka ze wszystkich najkosztowniejsza. Jakież to kapitały pracy i kapitały pieniężne, leżą we wspaniałej kulturze muzycznej europejskiej, ile czasu i zabiegów, ile ducha i zdolności organizacyjnych, administracyjnych i artystycznych trzeba było włożyć w tworzenie tych wielkich orkiestr symfonicznych, tych chórów ogromnych, tych solistycznych zastępów wykonawczych, aby im dać przedewszystkiem możność kształcenia się w konserwatorjach i szkołach muzycznych, a następnie utrwalić podstawę ich egzystencji i w końcu rozwinąć je artystycznie! U nas w Polsce, w jej do niedawna istniejących trzech zaborach, warunków rozwoju dla tej kultury nie było. Rzecz prosta, że i teraz ich niema, a owe „maksymum dobrobytu" leży chyba gdzieś w odległej przyszłości... Mimo to w pracy nie można się zaniedbywać, społeczeństwo też powinno dla miłości sztuki i artystów z własnego łona wydawanych rozwijać się kulturalnie i postępować, aby zarzut (również przez Witkiewicza uczyniony), że wpływa na artystów ujemnie, nie miał w przyszłości dostatecznej podstawy. Bo wpływ ten w muzyce właśnie z powodu jej wielkiej łączności ze społeczeństwem jest nieunikniony, zwłaszcza jeżeli artysta nie wyodrębni się osobiście ze swego, jak to uczynił Szopen lub Paderewski — duszą tkwiący tak silnie w narodzie! — lecz zwiąże z niem zupełnie swą twórczość i egzystencję, jak to uczynił Moniuszko i wielu wielu innych. Zdania, że „jesteśmy społeczeństwem pełnem pośredniej mierności" lub że nie jesteśmy „ani rzetelnymi barbarzyńcami ani zupełnie cywilizowanymi ludźmi" nie powinien już poraz drugi żaden krytyk sztuki wypowiedzieć...

Kształcić słuchacza a raczej wyrabiać sobie go na przyszłość, znaczy to przedewszystkiem na młodzież wpływać, aby wcześnie zajęła pewien stosunek do muzyki, podając jej do tego odpowiednie środki, co zresztą obok estetycznego ma swoje wysokie znaczenie etyczne. Na konieczność takiego wpływania zwracało się już niejednokrotnie w przeszłości uwagę. Przed wojną jeszcze, na ankiecie zarządzonej przez Radę szkolną we Lwowie, wygłosił prof. Jaworski *) referat w sprawie nauczania muzyki w szkołach średnich; dziś, skoro tylko stosunki krajowe jako tako się ustalą, należałoby pracę tę podjąć na nowo, pamiętając zawsze o tem, że mamy do czynienia z jednostką skłonną przeważnie do słuchania emocyjnego, co nakazuje rozbudzanie intelektu i wciąganie go do współudziału przy odbieraniu wrażeń muzycznych. To też za rzecz konieczną uważamy wspólnie z prof. Jaworskim wprowadzanie teorji i historji, ażeby młodzież słuchająca żywej muzyki, nabierała równocześnie pojęcia o sztuce muzycznej, o jej wysokiem stanowisku, o twórczości artystycznej i jej szerokich obszarach.

Z młodzieży pobierającej naukę muzyki powstają amatorowie i dyletanci, którzy, jeżeli nie popadli w jednostronność, co niestety bardzo często nauka gry na fortepianie lub śpiewu solowego pociąga za sobą, mogą być bardzo pożyteczni dla muzyki. Z nich mogą się tworzyć wszelkie ciała zbiorowe, rozumie się pod warunkiem, że z całą ścisłością i powagą przystąpią do współudziału w chórach lub w zespołach instrumentalnych. Z nich również można mieć wyższą kategorję słuchaczy. Od przezornego kierowania ambicją młodzieży, niedopuszczającego fałszywych, nieuzasadnionych pretensyj zależy bardzo wiele, nic bowiem łatwiejszego, jak wypaczyć zamiłowanie do muzykowania, zwracając je więcej w stronę osobistych sukcesów niż w stronę samej sztuki.

Na wytwarzaniu zawodowych muzyków zależy nam również, lecz nie bez zastrzeżeń, o czem kiedyś obszerniej trzeba będzie pomówić. Pewną jednakże jest rzeczą, że przy głębszem umuzykalnieniu ogółu, sąd stanie

---

*) Kwestję umuzykalnienia młodzieży poruszył prof. Jaworski w osobnym artykule (patrz Nr. 4. „Gazety muzycznej"), którego dalszym ciągiem jest artykuł „Koncert szkolny" w dziejszym numerze.

się bystrzejszy i w wielu wypadkach uchroni z pewnością tę lub ową jednostkę, od żmudnej wędrówki życia drogą krętą i spadzistą... A gdy kiedyś do równowagi przyjdziemy i „utrwalimy kierunek myślenia i czucia“ (czy tylko naprawdę jedynie wobec sztuki zachodzi u nas tego potrzeba?), to zapewne wyleczymy się zarazem i z chorobliwej wrażliwości na zdanie zagranicy, która w gruncie rzeczy tylko własną produkcją zajmuje się gorąco, uważając wszelką obcą głównie za wzbogacenie swoich wrażeń. I odnajdziemy może w ten sposób na szerszych obszarach sztuki typ swój własny, jaki dotąd posiadamy w utworach fortepianowych Szopena i w pieśniach Moniuszki. Wszak zagranica stawia muzyce naszej najnowszej właśnie ten zarzut, że niczem się nie różni od muzyki francuskiej, czy też niemieckiej!

A jeżeli o zdobyczach estetycznych dotąd się mówiło, to na zakończenie dotknąć należy również i moralnych. Mówiąc o korzyściach czysto pedagogicznych, wskazujemy zwykle na muzykę jako na zajęcie „lepsze niż próżnowanie lub jakieś wybryki młodocianego temperamentu“. Dlaczego jednak maksymę tę stosować jedynie do młodzieży, a nie stosować jej na szerszą skalę? Wszak każde społeczeństwo żywotne, powinno się uważać za młode, więc trochę dyscypliny w życiu duchowem nie zawadzi z pewnością i starszym, choćby to miało przyjść nawet z trudem i pewnym przymusem!

Harmonja dźwięków jest symbolem jedności społecznej, a ład ogólny niczem innem jak miarowym podziałem taktu. Brak nam ich niestety! Jednoczymy się tylko w melodyjnej linji naszej wspólnej polskości. Tymczasem zgodzono się już dawno na to, że jedynie rytmika może być podwaliną wszelkiej energicznej i chyżo postępującej pracy, a żywej muzyki udział podnieca tę pracę i ujmuje ją w karby należyte. Niechże nam więc uderza muzyka w te struny, które serca podnosić umieją i myśl rozbudzać, niech wybija te rytmy, które naszą pracę narodową i społeczną w nieustannej utrzymują energji i niech daje jedną wielką i ogólną harmonję! Gdy zrozumiemy i opanujemy całkowicie zespół jej trolsty, to wówczas dopiero stanie się nam naprawdę siłą, która według słów Beethovena, nietylko ma łzy wzruszenia z oczu niewieścich wyciskać, lecz i iskrę czynu z mężkiej wykrzesywać piersi! *St. Niewiadomski.*

JESZCZE W SPRAWIE MELODJI „ROTY“.

Artykulik o melodji „Roty“ wywołał kilka zdań w obronie jej, nie napisanych wprawdzie, lecz wygłoszonych w prywatnej rozmowie. W przypuszczeniu, że zdania te wyrażały zapatrywanie większej ilości osób, powtarzamy je, czyniąc to naprzód ze względu na obowiązek bezstronnego traktowania rzeczy, a następnie ze względu na konieczność dokładniejszego uzasadnienia wyroku potępiającego melodję. Zwolennicy jej niektórzy, obruszyli się z powodów czysto estetycznych, twierdząc, że melodja jest ładna, dobrze skomponowana, i oryginalna. Inni znowu z przekonaniem podkreślają jej nastrojowość a nawet siłę wyrazu, co ma rzekomo leżeć w tonacji molowej, w rytmice melodji i w jej połączeniu z tekstem. Wypadki, które wywołały „Rotę“ — powiadają oni — były tak smutne i tak przygnębiające, iż muzyka do tekstu tej treści nie może być inna jak tylko żałośna, molowa...

Otóż co do piękności, to będzie ona niewątpliwie rzeczą osobistego upodobania. Przynajmniej w potocznem życiu kwestję tę tak się zazwyczaj załatwia, pomijając jakieś uzasadnienia piękności objęte teorją. Dla ucha wprawniejszego „piękność“ łączy się z pewnymi warunkami, sięgającymi nieco głębiej niż samo tylko instynktowe upodobanie; jeżeli jednak wykroczeń żadnych niema przeciw prawom kształtnej i dobrej budowy, a ktoś nieświadomy tych praw odczuwa tę kształtność z upodobaniem, to przeciw temu nic mieć nie można, przeciwnie, zdrowy instynkt to rzecz bardzo pożądana u słuchaczy i słuszność przyznać mu należy.

Melodja jednakże omawiana, nie jest bez zarzutu. Słabym jej momentem jest takt czwarty, którego podstawowej harmonji nie odczuwamy dość wyraźnie. Zdawałoby się, że pada tam półkadencja wprowadzająca tonację B-dur, tymczasem harmonja poprzedniego taktu (trzeciego) nie przygotowuje jej należycie i wytwarza niepewność najzupełniej niepożądaną w spiewie unisono, któremu brak rzeczywistej, zrealizowanej harmonji. Co do oryginalności to jest ona rzeczą względną i w pieśniach tego rodzaju nie odgrywa roli zbyt ważnej. Trudno jednak melodji „Roty“ przyznać jakąś zupełną pierwotność, skoro przypo-

mina tak żywo melodję spiewaną przez lirnika w „Kościuszce pod Racławicami“, co zresztą byłoby zarzutem bez większego znaczenia. Największym błędem kompozycji byłby tu natomiast brak należytej łączności między kulminacyjnymi punktami tekstu a takimiż punktami melodji. Melodja do słów „Nie rzucim ziemi skąd nasz ród, nie damy pogrześć mowy“ powinna być tak skomponowana, aby jej pierwsze silne napięcie padało na słowo „nie rzucim“, a drugie jeszcze silniejsze „nie damy“, w ten bowiem sposób da się wyrazić energja zamiaru i stopniowanie tej energji. W dalszym ciągu: „My polski naród, polski lud, królewski szczep Piastowy!“ akcent dobrze pada na słowo „naród“, bo w tym wypadku słusznie upominamy się o godność Narodu; mniej jednak szczęśliwem jest zaakcentowanie wysokim tonem (najwyższym w całej melodji!) słowa „szczep“, bo tu bezsprzecznie należałoby zaakcentować słowo „królewski“, jako że z dumą je wypowiadamy. Większą zgodność melodji z tekstem spotykamy w drugiej zwrotce, jakkolwiek tu znowu jesteśmy zaskoczeni wątpliwością co do podkładu słów: „wroga nam zawierucha“. Ostatnia zwrotka przynosi niedokładności podobne jak w pierwszej.

Ale zarzuty, jakie uczyniliśmy melodji „Roty“ w artykuliku poprzednim, nie odnosiły się ani do jej budowy tonalnej ani też do jej deklamacyjnej formy, bo w pieśniach kilkozwrotkowych niepodobieństwem byłoby błędów tego rodzaju uniknąć. Zupełna poprawność dałaby się tylko osiągnąć przy przekomponowaniu każdej zwrotki osobno, to zaś nie odpowiadałoby celowi popularnej, zwięzłej, „łatwo do ucha idącej“ melodji. Pieśni dla mas przeznaczone mieszczą w sobie pełno błędów, ba nawet przeciw prozodji, i mimo to istnieją i istnieć nadal będą. To też zarzuty wspomniane zwracały się jedynie ku ogólnemu charakterowi melodji, zdaniem naszem zbytnio żałośnej. Zapewne, że w czasach, kiedy ona powstała, byliśmy bardzo gnębieni i spoglądaliśmy w przyszłość okiem przysłoniętem beznadziejnością położenia. Ale dziś jest inaczej. Przysięgę dziś możemy składać tylko w tonie energicznym, tylko z wiarą i tylko z ufnością w siłę własną i w siłę słusznej sprawy. „I żeby bez tej rozpaczy“ jak powiada Stach Walczak u Żeromskiego „bo teraz między nami żadnej rozpaczy niema... I w naszych rękach będzie ten świat, żeby tam kije z nieba leciały!“

Zresztą któż wie? Możeby w ogóle lepiej było nie brać wieczystego z melancholją ślubu?...

Z DZIEDZINY TWÓRCZOŚCI SŁOWIAŃSKIEJ

Pod tą rubryką zamierzamy stale umieszczać sprawozdania i oceny dzieł muzycznych słowiańskich, zwłaszcza z zakresu opery, oratorjum i symfonji.

I.

„JEJ PASIERBICA“, opera Leona Janačka.

W bogatym dorobku Czechów na polu muzyki dramatycznej po Smetanie zajmuje opera Janaczka niewątpliwie wyjątkowe stanowisko. Powstała ona przed kilkunastoma latami jeszcze, kiedy muzyka czeska zaledwie złożyła żałobę po znakomitym twórcy operowym Fibichu, kiedy żył jeszcze Dvořak, Foerster już był odniósł konkursowe zwycięstwo swoją Ewą, a Karol Kowarzowicz wykonał niejedną ze swoich oper. Inaczej patrzyli wtedy Czesi ku Bernu, gdzie Janaczek stale przebywa, niż dzisiaj patrzą w tę stronę. Janaczek był wtedy uważany za przywódcę separatystycznego kierunku morawskiego, który emancypował się od wpływów macierzystej Pragi i dlatego w tej Pradze nie miał miru. Wyrazem tej jakby nieżyczliwości jest ostry pogląd krytyczny Zdenka Nejedly'ego w jego znanej książce „Česka moderni zpěvohra po Smetanovi“. Głębiej może jednak niż w emulacji między Pragą a Bernem tkwiła przyczyna, że „Jeji pastorkyňa“, że ta opera morawska nie odrazu zdobyła dla siebie uznania Czechów. Były to powody czysto muzyczno-artystycznej natury, stylu i rodzaju tej opery.

Libretto „Jej pasierbicy“ stanowi dramat słowacki cenionej autorki czeskiej, Gabryeli Preissowej. Już Foerster użył do swojej Ewy pomysł tej pisarki z dramatu „Gazdina Roba“, który przerobił sam na poetycką formę libretta. Inaczej wobec oryginału Preissowej zachował się Janaczek. Wziął dramat taki, jakim on był, nie zmienił jego prozaicznego dyalogu na mowę wiązaną, nie dodał ani nie ujął ani słowa. Postąpił więc zupełnie tak samo jak nieco tylko wcześniej od niego Debussy wobec „Pelleasa i Melizandy“ Maeterlincka, a nieco

później Ryszard Strauss wobec „Salomy" Oskara Wilde'a. W ten sposób na trzech — równocześnie niemal — miejscach weszła opera werystyczna na nowe tory rozwoju. Forma realistycznego dramatu muzycznego uległa w stosunku do Carmeny, Rycerskości wieśniaczej i Pajaców znacznym zmianom i przedstawiła się w dziele Janaczka jako ostatni wykwit ewolucji pod tym względem.

Ten sam muzyczny czynnik, który przyświecał już Bizet'owi w jego nieśmiertelnej Carmenie i Mascagni'emu w Cavallerii: muzyka ludowa, jest źródłem, z którego Janaczek czerpał pełną dłonią w tworzeniu swojego dzieła. Ale i do tego źródła odniósł się on inaczej od wszystkich kompozytorów. Muzyka ludowa morawsko-słowacka jest już powszednim chlebem inwencji Janaczka. Kompozytor berneński nie utkał z niej odświętnej szaty, która może na ramionach kompozytora z miasta wywoływać wrażenie przebrania się w strój obcy, nie użył muzyki tej jako materjału do stylizacji muzycznej w duchu ludowym. Zżył się z nią i przesiąknął nią tak silnie, że zachodzi między nim a nią jakby organiczny związek, jego inwencja kompozytorska i muzyka morawsko-słowacka wykazują stosunek symbiozy.

Muzyczna mowa Janaczka w „Jej pasierbicy" jest w djalogach absolutną prozą muzyczną i nawskróś dramatyczną w wyrazie. Janaczek wyzwolił się najzupełniej z tych wszystkich sposobów, którymi posługuje się wiązana składnia muzyczna. Motywy nie służą tu do roboty architektonicznej, są one raczej pojęciami, lub elementami wyrazu. Nie chodzi więc temu *par excellence* dramatycznemu kompozytorowi o kompozycję w znaczeniu formalnem. A na rysunek motywów ma jedyny wpływ stan afektu działających osób dramatu. Wskutek tego melodyka „Jej pasierbicy" nie obfituje w partje tak ponętne jak n. p. opery Puccini'ego, skąpane w pięknie kształtu melodyjnego. Ta muzyka niema już wogóle żadnej wspólności z melodyjnością (poza partjami chóralnemi), o którą Janaczkowi zgoła nie rozchodziło się. Ta konwencjonalna melodyjność romańska - niemiecko - słowiańska na którą zdobyć się może każdy kompozytor Europy środkowej (przykładem jej może być n. p. „Manru" Paderewskiego) musiałaby razić w dramacie, którego ludowy charakter morawsko-słowacki nie został zadraśnięty żadnym wpływem miejskiej, kosmopolitycznej kultury. Stary Haydn mierzył talent muzyczny wartością pomysłów melodyjnych. Trudno byłoby ocenić Janaczka pod tym względem, gdyż nie sposób dziś stworzyć odpowiednich kryterjów na ten rodzaj melodyki dramatycznej, ale może za miarę jego talentu starczy sama oryginalność stylu jego muzyki, o której słusznie powiedział Max Kalbeck, że: „muzyka ta jest zbyt gienjalną, ażeby mogła być naśladowaną". Oryginalność Janaczka dotyczy także strony harmonicznej „Jej pasierbicy". I tu poszedł kompozytor własną drogą, nie uległ ani na chwilę pokusom wagnerowskim, zamknął szczelnie uszy na demagogiczne poniekąd modulacje Straussa. Harmonia jego nie jest czemś tak niebywałem i bogatem jak Szopenowska, ale tak niezmiernie swoista w używaniu wszystkich środków, jak chyba jednostronna harmonia Debussy'ego. Jest to w każdym razie kamień węgielny nowoczeskiej muzyki. Słuszne zarzuty dawniejszych krytyków, że część orkiestralna „Jej pasierbicy" jest traktowana podrzędnie w stosunku do śpiewu uznał sam Janaczek. Partyturę opery poddał znakomity Kowarzowicz gruntownemu retuszowi, wzmacniając odpowiednio do dzisiejszych wymagań brzmienie orkiestry, nie zmieniając wszakże treści dźwiękowej.

Nejedly nazywał jeszcze w r. 1911 dzieło Janaczka tylko eksperymentem. My dzisiaj śmiało możemy mu dać tytuł świadomego celu czynu artystycznego, który pozostanie w historji muzyki jednym z najcharakterystyczniejszych pomników na progu dwudziestego wieku.

Wysłuchanie dzieła tego w mistrzowskiem wykonaniu Teatru narodowego w Pradze należy niechybnie do najsilniejszych wrażeń, jakie może dać teatr nowoczesny. Ten prosty dramat ludowy i ta muzyka, dochodząca do szczytów napięcia, wstrząsają silniej niż wszystkie opery współczesne.

Zmieniły się dzisiaj poglądy w Pradze na genialne dzieło berneńskiego autora. Zrozumiano i uznano je należycie, gdyż nadszedł czas dla ocenienia odrębnego stylu dzieła, które przed kilkunastoma latami było jeszcze dla wielu artystycznym anachronizmem.

Dr. Zdzisław Jachimecki.

KONCERT SZKOLNY.

W ostatnim, przedwojennym roku szkolnym 1913/14, stwierdziwszy na podstawie subtelnych badań nad stanem śpiewu i muzyki w szkołach średnich niesłychanie niski stan kultury muzycznej u naszej młodzieży, postanowiłem na terenie dwóch lwowskich zakładów średnich (gimnazjum VI. i Zakładu im. Wiktorji Niedziałkowskiej) przeprowadzić szereg eksperymentów, mających na celu rozwiązanie piekącej kwestji: czy istnieje w ramach szkoły możność podniesienia kultury muzycznej i umuzykalnienia młodzieży.

Środkiem wiodącym do celu była dla mnie instytucja: koncertu, pojętego jednak odmiennie, aniżeli to ogół rozumie. Koncert nasz miał kształcić celowo, miał uczyć świadomie, miał się stać elementarzem muzycznym dla — niejednokrotnie — analfabetów muzycznych, miał być koncertem w całem tego słowa znaczeniu „szkolnym". Pozyskawszy znakomitą pomoc w oddanym całą duszą idei „Koncertu szkolnego" doktorze Juljuszu Balickim, przystąpiłem wespół z nim do realizacji pomysłu. Przedewszystkiem dla tej „prawdziwej nowości" trzeba było pozyskać młodzież. Uczniowie zajęli przed pierwszym koncertem stanowisko wstrzemięźliwe, nie dowierzali poprostu, uczenice (w Zakładzie im. Niedziałkowskiej zainicjowano koncerty znacznie później, po wypróbowaniu pomysłu na terenie gimnazjum VI.) zabierały się do pracy z ogromną nieśmiałością. Rezerwa pierwszych, nieśmiałość drugich znikły jednak po pierwszej próbie, która wykazała, że zadanie nie przerasta sił, i że, o ileby coś podobnego groziło, znajdzie się gotowa pomoc artystów, którzy z całą ofiarnością służyli dobrej sprawie.

Ułożyliśmy cały kanon bardzo prostych zasad, o które instytucja koncertu szkolnego się oparła i stwierdzić muszę, że trzymaliśmy się ich wiernie do końca.

Przedewszystkiem postanowiło się, że koncerty szkolne są dostępne wyłącznie dla młodzieży zakładu i członków grona nauczycielskiego. Goście, tylko ze świata nauczycielskiego, byli dopuszczeni. Obecność publiczności była wykluczona. Koncerty odbywały się w murach szkoły — dla szkoły. Wykluczyło się oklaski — jako wyraz uznania, dopuszczając je w wypadkach rzadkich, gdy produkowali się uproszeni o współudział artyści, chociaż i wtedy bardzo często zakazywało się oklasków, wyjaśniwszy rzecz dzisiejszym gościom. Pragnąc jednak dać młodzieży możność wypowiedzenia się, danie wyrazu zapatrywaniom i odczuciom, zaprowadziliśmy zwyczaj, że wychodzący po koncercie słuchacze oddawali kartki, na których notowali utwory, jakie im się szczególnie podobały. Ten cały zbiór karteczek mam w rękach — stanowi on nieoszacowaną kopalnię spostrzeżeń na temat młodzieńczej psyche naszych słuchaczów i słuchaczek. Czas trwania koncertu ograniczono od $1^1/_2$ do 2 godzin i rzadko poza tę normę wykraczało się. Taka była organizacja zewnętrzna koncertu. Rzecz prosta głównem zagadnieniem była: treść jego. Wychodząc z założenia, że koncert ten ma uczyć, postanowiliśmy iść liniami bardzo prostymi, unikając wszelkich przeładowań, ograniczając się początkowo do ujęcia jednej postaci, lub też jednego zagadnienia, z czasem dopiero rozszerzając zakres programu, niespadającego jednak z linji wytycznej. O przypadkowości nie było nigdy mowy. Ta spoistość programu stanowiła najsilniejszą wartość nowej instytucji. Wykonawcami — byli przeważnie uczniowie..

Pragnąc jednak jak najsilniej podkreślić czynnik współpracy — współdziałali z nimi uproszeni członkowie grona nauczycielskiego, jako soliści, akompaniatorzy i co najważniejsza jako prelegenci. Chcąc młodzieży dać prawdziwie artystyczną strawę, apelowaliśmy nierzadko do artystów i artystek naszych, którzy zawsze z największą gotowością ofiarowywali swój trud i czas i swoją umiejętność. Przez szkolną estradę przesunęli się śpiewacy i śpiewaczki opery naszej, wybitni pianiści, skrzypkowie, ansamble smyczkowe, nie brakło nawet polskich gości ze świata, którzy zawitawszy do Lwowa, nie pomijali gimnazjum VI.

Programy koncertów układane były ze szczególną starannością. Poprzedzała je zawsze krótka 10- lub 15-minutowa prelekcja, poczem wykonywano utwory danego kompozytora, przyczem starano się wybrać rzeczy najbardziej typowe i najsilniej mówiące. Utwory poszczególne, przynajmniej dwa, trzy na paru początkowych koncertach, analizowano wpierw bardzo szczegółowo, poczem dopiero wykonywano je w całości. Uczniowe szczególnie z tego byli zadowoleni i szczególnie tego domagali się. Cel tych analiz był podwójny: nauczyć słuchać i oduczyć od blagi. Rezultaty były wprost nadzwyczajne — z uczniami można

było po koncercie mówić o utworach, które słyszeli, a zarazem i przekonać się, że je odczuli i zrozumieli. W prelekcji i analizach muzycznych, rzecz prosta jak najpopularniejszych, leżała cała siła „Szkolnego koncertu".

Koncertów takich dano w ciągu roku szkolnego w gimnazjum VI. — 12, w Zakładzie Niedziałkowskiej 2. Koncerty w gimnazjum poświęcone były: 1) twórczości Karłowicza, którego też nazwisko „Koło muzyczne", zajmujące się urządzaniem koncertów przyjęło, 2) twórczości Moniuszki, 3) Griega, 4) Rubinsteina i Czajkowskiego. Koncert 5-ty wypełniły wyłącznie produkcje skrzypcowe p. Władysława Neumana z Wiednia. Koncert 6-ty, przypadający w okresie świąt Bożego Narodzenia zawierał w programie kolendy i prelekcję o kolendach. Rocznicę styczniową uczczono 7-mym z rzędu koncertem poświęconym Szopenowi, poczem w lutym dano jako 8-my koncert muzyki włoskiej (przegląd od Stradelli do werystów). W okresie wielkanocnym urządzono koncert muzyki kościelnej, w który wykonano misterjum pasyjne o męce Pańskiej Jakóba z Witkowiecka, deklamowane przy ściemnionej zupełnie sali z za zasłony. 10-ty koncert wypełniła muzyka klasyczna niemiecka, 11-ty poświęcony był baśni w muzyce, 12-tym zakończono pracę całoroczną. Ostatni ten koncert stanowił zamknięcie wysiłków młodzieży. Różnił się zasadniczo tem od poprzednich, że był publiczny w wielkiej sali koncertowej i że nie posiadał jednolitego programu. Złożyły się nań utwory, które wybrano z jedenastu uprzednich koncertów. Wyboru dokonano na podstawie opinii młodzieży wyrażonej w kartkach, która oddawała po każdym koncercie i wprowadzono w program utwory, które się jej najwięcej podobały — uzupełniając program melodeklamacją choralną Mickiewiczowskich Lilji i odśpiewaniem Prologu ze „Strasznego Dworu" Moniuszki. Cel tego koncertu był podwójny: chodziło o stwierdzenie wobec rodziców uczniów, że mozoły całoroczne młodocianych artystów nie poszły na marne, i o wbicie w pamięć młodzieży utworów, które się jej szczególnie podobały. Istniał jeszcze i trzeci motyw: było nim umożliwienie uczniowi stwierdzenia na zewnątrz i wobec szerokiej publiczności, że do zadań poważnych dorasta, że traktuje je serjo i czasu nie traci. Młodzież zdawała w koncercie tym doroczny egzamin...

W Zakładzie im. Niedziałkowskiej urządzono dwa koncerty, podejmując pracę omal pod koniec roku szkolnego i opierając ją na wypróbowanych w zakładzie męskim zasadach. Pierwszy koncert poświęcony był twórczości Szopena, którego miano „Koło muzyczne" uczenic przybrało, drugi problemowi „Dziecko w muzyce". Snuliśmy plany daleko idące na rok następny, wypracowano w porozumieniu z młodzieżą program pracy — huragan wojny, odrywając ją od warsztatów zajęć, zahamował rozwój pięknie rozwijającej się instytucji. Młodociani artyści poszli pod broń, na znoje, po rany....

A jednak była w instytucji koncertu szkolnego myśl porywająca, skoro w latach wojny nieraz uczniowie zwracali się do nas listownie, z gorącym zapałem wspominając pracę przedwojennej doby. Kontynuowano ją w dalszym ciągu po inwazji w Zakładzie im. Niedziałkowskiej, choć w ograniczonej mierze.

Oto sprawozdanie ogólne z zabiegów około umuzykalnienia młodzieży ze strony szkoły.

Problem jako taki zyskał prawo obywatelstwa, stwierdziliśmy, że z młodzieżą naszą zrobić można wiele, że jest chętna i garnie się chętnie ku temu co piękne i szlachetne. Dalsze próby pociągnięcia do pracy młodzieży zrzeszonych zakładów lwowskich, dokonane w czasie wojny, doświadczenia poczynione z pojedynczymi zakładami potwierdziły wykazując dodatność pracy. Zebrało się pozatem ogromny kapitał doświadczenia, ufundowało poważne źródło problemów, które warto poruszyć... Nie czynię dzisiaj tego. Celem mojego dzisiejszego artykułu jest zaznajomienie z techniką koncertu szkolnego, zachęcenie ludzi dobrej woli do podjęcia takiej pracy z młodzieżą i dla młodzieży. Pierwsze może być trudne, boć tej młodzieży nie wiele dzisiaj, a ta co jest nucić sobie może: „pognała mnie zawierucha, pognała mnie w świat..."

Lecz można urządzić tego rodzaju i takie koncerty dla młodzieży siłami uproszonemi.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że nasi artyści nie odmówią swej pracy, bo i to nie ulega kwestji, że niema wdzięczniejszej nad młodzież publiczności. Dla jej dobra jąć się tej pracy warto i — potrzeba.

Lesław Jaworski.

LIST Z KRAKOWA.

O przyszłość naszych naukowych instytucyj muzycznych.

Proklamacja wolności nie miałaby znaczenia dla narodu, jeśli go „wolność" zaskoczyła, t. j. zastała nieprzygotowanym, nie zorjentowanym, nie skupionym w twórczej pracy. Należałoby zatem z góry o wszystkiem naprzód pomyśleć, aby do nowej budowy wnieść tłumione dotąd, albo na nowo poczęte życie, które naprawdę istnienie swe zaznaczy w lepszej, trwalszej formie państwowego bytu.

I to na każdem polu.

W niedoli dziejowej, w najtrudniejszych warunkach, na najbardziej zaniedbanych odłogach rozwijały się, może tylko wegetowały nasze naukowe instytucje muzyczne. Przyszłości ich zamierzam poświęcić słów kilka.

Mimo, że inne narody, w nie-lepszem od nas położeniu politycznem, szczególniejszą opieką otaczały swoje uczelnie muzyczne i przez to rywalizowały zwycięzko z twórczością silniejszych, szczęśliwszych narodów (n. p. Czesi), my, usprawiedliwiając niedostatek wiekową niewolą, żółwim krokiem posuwaliśmy taczkę, popychając ją poświęceniem jednostek do ograniczonych celów, przeważnie ze szkodą dla promotorów ruchu muzycznego, a z małym pożytkiem dla ogółu.

Przypomnijmy sobie tylko, jak powstawały u nas szkoły muzyczne i wyższe uczelnie w większych miastach t. zw. konserwatorja muzyczne.

Najczęściej grona amatorów muzyki, lub śpiewu choralnego skupiały się pod hasłem założenia Towarzystw własnych i tak powstały pierwsze Towarzystwa muzyczne, które, przyjmując zasadę *utile cum dulci,* obok współżycia towarzyskiego jako cel główny wysuwały kultywowanie muzyki i pieśni rodzimej i obcej, a do tego celu prowadzić miały produkcje członków, a więc koncerty i widowiska sceniczne, urządzane przez członków towarzystwa i z czasem własne uczelnie, które powoływano do życia w łonie towarzystw muzycznych. Uczelnie te pozostają do dziś dnia pod opieką i zarządem wydziałów tych towarzystw, które je zapoczątkowały, a które — niestety — składają się przeważuie z lepszych, lub gorszych administratorów towarzystwa, a nie z ludzi ukwalifikowanych do prowadzenia poważnych instytucyj muzycznych. Nawet fakt, że dyrektor artystyczny Towarzystwa muzycznego jes również dyrektorem konserwatorjum — nie usuwa jądra nieporozumień, bo wydział Towarzystwa dalej ma głos decydujący w sprawach angażowania sił nauczycielskich, wysokości płac, czesnego i normowania stosunków wewnętrznych konserwatorjum.

Któż miał właściwie o szkołach muzycznych w Polsce pomyśleć i o nie się troszczyć? Rządy zaborcze? Te miały nieść pomoc narodowym placówkom kultury polskiej? Przy użyciu wielkich protekcyj jedynie rząd austryjacki i galic. Wydział krajowy udzielały skromnych subwencyj Towarz. muz. i konserwatorjom we Lwowie i w Krakowie. Zresztą wspierały je poniekąd zarządy miast, ale bardzo skąpo i nieproporcjonalnie w stosunku do potrzeb tych instytucyj i wydatków, które miasta obracały na inne, często mniej kulturalne cele... Mówię tu o wszystkich zaborach. Subwencje — bardzo ograniczone — nie wystarczają na pokrycie niezbędnych potrzeb uczelni muzycznych, **które służą ogółowi, umożliwiając swym wychowankom naukę po cenach przystępnych u najlepszych nauczycieli.** Także gospodarka Towarzystw muzycznych często była tak niezdarna, że dochodziło do ostrych starć między gronem nauczycielskiem konserwatorjum, a wydziałami Towarzystw muz., złożonymi z ludzi mało wpływowych, a przeważnie niekompetentnych w sprawach potrzeb poważnych uczelni. Subwencje niewystarczające, opieka mała, albo szkodliwa, wobec tego konserwatorja muszą zarabiać na siebie, każda siła nauczycielska musi się „opłacić", a subwencjami trzeba się do pewnego stopnia dzielić z Towarzystwem muz. z tego tytułu, że rząd, kraj, względnie miasto właściwie dla Towarzystwa muz. subwencje te przeznaczyło.

Mógłbym dla ilustracji — gospodarkę kilku największych Towarzystw muzycznych polskich przedstawić w upokarzających cyfrach, ale nie chcę wywoływać kwasów i zawiści w czasach, gdy niebawem gospodarka ta prawdopodobnie i tak się skończy i inne zapanują stosunki, do czego wszyscy solidarnie zmierzamy. Dla odstraszającego przykładu jednak, bez wyraźnego celu czynienia komu wyrzutów (uchowaj mnie Boże!) muszę skreślić po krótce dolę nauczycielskiego grona w krakowskiem t. zw. Konserwatorjum Towarzystwa muzycznego.

Subwencje, przeznaczone dla Towarzystwa muz. i Konserwatorjum w Krakowie — okrągło biorąc nie przewyższają kwoty 24.000 koron rocznie, wliczając już razem subwencje rządu, kraju i miasta!

Przed 20 laty, gdy wydatki były minimalne, siły pedagogiczne nieliczne i licho płatne, przy względnych dochodach z czesnego i małej subwencji, mogło nawet Towarzystwo muz. po opłaceniu wydatków niezbędnych odkładać rocznie pewną kwotę na fundusz żelazny. W ten sposób uciułano nawet kilkanaście tysięcy reńskich, nie zawsze drogą zbyt moralną, bo także z dochodów uczelni muzycznej... Każdy następny prezes Towarzystwa muzycznego uważał za punkt honoru, aby dochody Towarzystwa zwiększyć i móc się pochwalić, że na fundusz zdołał przecież coś odłożyć, chociaż nie zawsze postarał się o nowe subwencje, gdy wydatki z rozwojem i potrzebami konserwatorjum rosły, lokal trzeba było drogo opłacać, siły nauczycielskie powiększyć, instrumenty nowe zakupić, no i coś z grosza dla okazania żywotnosci Towarzystwa poświęcić.

Jak wyglądały wobec tego stałe pensje miesięczne grona nauczycielskiego w Konserwatorjum muzycznem?

Przed wojną nauczyciel średniego kursu gry fortepianowej i skrzypiec za 18 uczniów w miesiącu pobierał 150 koron wynagrodzenia (słownie: sto pięćdziesiąt koron stałej gaży miesięcznej!) W czasie wojny pobory nauczycielskie — przy równoczesnej zwyżce czesnego uczniów — podniosły się nieproporcjonalnie nizko, bo w tym roku szkolnym dopiero wahają się między 200—300 koron (za 18 uczniów) wynagrodzenia w miesiącu przeciętnie, bo są i mniejsze płace. Poświęcenie grona nauczycielskiego bez granic!

Nie chcę tu obwiniać Towarzystwo muzyczne, które w wielu wypadkach okazywało dosyć dobrej woli, raczej mam za złe gronu nauczycielskiemu, że od dziesiątek lat nie pomyślało o swojej przyszłości, o zabezpieczeniu na starość, w razie choroby i t. d., a tylko poprzestając na gażach głodowych, nadliczbowemi godzinami, pracą ponad siły, ratowało swoją egzystencję. Aby móc „wyżyć“ i to z biedą i wieczną troską, nauczyciel musiał nieraz 60 uczniów „przebiczować“ w swej klasie 8 razy w miesiącu! Moralnie to i pedagogicznie! Nie prawda? Przykład ten ilustruje dolę stanu nauczycielskiego i wykazuje, jak mogła w tych warunkach instytucja tak poważna i w takiem środowisku polskiem — rozwijać się normalnie! A przecież egzystuje poświęceniem jednostek, mimo, że z rozpoczęciem wojny lokal konserwatorjum w starym teatrze zamieniono na szpital wojskowy, a konserwatorjum przenieść się musiało prawie za rogatki miasta, na Aleję Krasińskiego.

No, i głodomory jeszcze żyją... Ale jak? I kto się troszczy o ich życie? Gdzie miasto? Gdzie kraj?

Czy choć jeden człowiek odezwał się w Radzie miejskiej, że w drobnych klatkach, na IV. piętrze, za miastem, daleko, dzieci muszą się gnieść i wałęsać wieczorami — szczególniej zimową porą bez opieki, na wichrze w ciemnościach?...

Nadzieje nasze kierujemy w stronę rządu polskiego w Warszawie. Doświadczenia lat wykazały, że potrzeby poważnych uczelni muzycznych, jak konserwatorja — podporządkować się interesom Towarzystw muzycznych nie mogą, że stosunek ten wzajemny niegdyś może konieczny, jest obecnie dla instytucji naukowej szkodliwy, paraliżuje działalność pedagogiczną i wytwarza pewnego rodzaju niedolę najmitów! Taksamo — możemy domagać się, aby w przyszłem państwie polskiem Konserwatorja muzyczne traktowane były na równi z innemi instytucjami naukowemi!

Dlatego już teraz zwracamy się do istniejącej Komisji artystycznej przy ministerstwie oświaty w Warszawie. Zasiada tam w charakterze referenta muzycznego znany kompozytor, b. prof. Konserwatorjum krakowskiego, p. Felicjan Szopski. Jak daleko sięga władza tymczasowej Komisji artystycznej, — dokładnie nie wiem, sądzę jednak, że prof. Szopski zna dokładnie nasze stosunki, zwłaszcza galicyjskie, i że w ministerstwie oświaty energicznie i w dobrze zrozumianym interesie przyszłości muzyki w Polsce, zastępować będzie nasze starania, dążące do jak najszybszego zrealizowania myśli upaństwowienia — przynajmniej większych uczelni muzycznych w państwie.

Krok pierwszy uczynili artyści teatrów warszawskich, którym chciano narzucić prywatnego przedsiębiorcę! Podobno uzyskali przyrzeczenie w ministerstwie oświaty, że teatry będą wkrótce upaństwowione. Niechże

i sprawa Konserwatorjów muz. nie spoczywa — podobnie, jak to było w austryjackich gabinetach ministerjalnych — latami bez nadziei załatwienia!!

Rozsądnie byłoby, aby rząd warszawski — już teraz polecił referentom muzycznym, względnie upoważnionym do tego członkom Komisji artystycznej zbadać stosunki panujące w instytucjach muzycznych w całej Polsce, aby delegat ministerstwa oświaty już teraz zwiedził wszystkie uczelnie muzyczne we wszystkich dzielnicach naszej Ojczyzny, na miejscu przekonał się o ich stanie, zasięgnął opinji gron nauczycielskich, poznał braki i dobre strony i na podstawie tego opracował materjał dla swoich władz kompetentnych, dla przyszłych decyzyj w tym kierunku.

A nie może stać się inaczej, tylko wyższe uczelnie muzyczne w Polsce muszą być upaństwowione! t. zn. muszą się stać przez państwo wyposażonemi i kontrolowanemi instytucjami, jak gimnazja, seminarja nauczycielskie i inne szkoły publiczne!

Słyszałem, że sekcja muzyczna w warszawskiem ministerjum oświaty zajmuje się gorąco sprawą nauki muzyki w szkołach ludowych. Jest to rzecz wielkiej wagi. Niestety — dopiero w ostatnich dniach powstają u nas wydawnictwa muzyczne, a dotąd nie można było porozumieć się w wielu ważnych zagadnieniach chwili. Uważam więc za konieczne, aby w sprawach obchodzących żywo ogół Polski, w tym wypadku świat nasz muzyczny — porozumiewać się codziennie i nic postanawiać jednostronnie, zwłaszcza, że duch strasznej naszej przeszłości zaciążył nie na jednym umyśle, który wchłonął w siebie obce pierwiastki, nabyte pod wpływami rządów zaborczych...

Żywimy też nadzieję, że rząd polski, który oprze się na duchowych i realnych potrzebach narodu naszego, licząc się z tem, jak w okamgnieniu, z gwałtowną szybkością zmieniają się czasy, poglądy i dzieje ludzkości ku szczytom słonecznej niezależności narodów płyną, — do każdej sprawy, a więc i sprawy przyszłości naszych instytucyj muzycznych, podstawy twórczości narodu, przystąpi dobrze poinformowany i przygotowany.

A my od manifestacyj uczucia — zwróćmy się całem sercem — do czynu!

W Krakowie, dnia 14. października 1918.

Adam Ludwig.

Z OPERY.

„Straszny dwór" Moniuszki przemówił do serca publiczności po swojemu: prosto, szczerze, zrozumiale i orzeźwiająco. Znużone przygnębiającym nastrojem wojennym dusze dzisiejszego Lwowa, odetchnęły na chwilę atmosferą przeszłości, polskiej, rycerskiej i szlacheckiej. Mimo wszystkie hasła, nie wykreślimy tak łatwo tej przeszłości z pamięci! Najostrzej rozbierana i krytykowana, miała przepiękne swe, poetyczne i zupełnie oryginalne strony. Tak samo jak muzyka Moniuszki, którą możnaby dzisiaj dziesięć razy przestarzałą nazwać, gdyby ktoś stawał na modernistycznem stanowisku i wytykać chciał jej prostotę, jej sentyment i może jej gawędziarstwo... Ale ona mimo wszystko jest śliczna, pachnie dworem „w Kalinowie", świeci blaskiem połyskającej zbroi, puszy się orlemi pióry towarzyszów pancernych, roztacza przy dźwiękach kuranta sny jakieś srebrzyste i zalatuje tak delikatnie wonią larendogry od pani Cześnikowej i Damazego!... I niech tylko trochę duszy włoży w nią artysta i w jej słuchanie trochę serca słuchacz, już powstaje najzupełniejsze porozumienie z obu stron, i robi się ciepło na sali i pogodnie, mimo wszystkie zawieruchy, jakie w dzisiejszych czasach gromadzą się dokoła nas...

Rzecz prosta, że poza samą kompozycją sympatyczny ten nastrój na przedstawieniu „Strasznego dworu" był dziełem całego zespołu solistów, chóru i orkiestry pod zapobiegliwą ręką p. Lehrera; niemniej jednak polskość rzeczy odczuli niektórzy z artystów specjalnie, a w pierwszym zaś rzędzie pp. Okoński i Łowczyński. Miecznik Okońskiego to postać wyborna i nieprzerysowana jak niekiedy inne jego operowe figury, ma dużo godności w sobie, animuszu i powagi zarazem. Rdzennie swojskim jest i Łowczyński, a dla ucha lwowskiego dykcja jego krakowska posiada w swojem brzmieniu coś w rodzaju przestrogi i wymówki bo jakże to jednak często słyszymy u nas we Lwowie wykroczenia przeciw czystości wymowy!... Ale Freszel choć lwowianin, ma prawo szczycić się swoją doskonałą dykcją. Był to jego pierwszy w tym sezonie występ, a pełen powodzenia trzeba dodać zaraz, bo i głos młody, dźwięczny i jędrny, i warunki sceniczne i gra staranna musiały ogólne znaleźć uznanie. Panienki Hanna i Jadwiga wdzięcznie się przedstawiały. Kulturę artystyczną wnosi

ze sobą p. Argasińska przy głosie doskonale niosącym i inteligentnem odczuciu postaci i sytuacji; talent rozwijający się szczęśliwie — p. Hodakowska. A dalej to p. Kasprowiczowa zawsze niestrudzona, zawsze żywa i młoda nawet gdy jako starsza dama wchodzi na scenę, oraz pp. Urbanowicz, Jeleński i Niedzielski — wszyscy około powodzenia opery dobrze zasłużeni. (+)

PRZEGLĄD CZASOPISM

I.

Przegląd muzyczny. VIII., 1/2. (137).

Dr. Adolf Chybiński: Nieznane listy Stanisława i Aleksandry Moniuszków (Str. 1—5). Wydane i objaśnione przez Dr. Chybińskiego listy zawierają szereg nieznanych dotąd szczegółów, dotyczących życia i poglądów twórcy „Halki", oraz losów kompozycji po jego śmierci.

Dr. Józef Reiss: O impresjonizmie w muzyce (Str. 5 —10). Autor stwierdza, że wszelkie kierunki artystyczne przenikają na samym końcu do muzyki. Dowodem tego renesans, romantyzm i naturalizm, wreszcie impresjonizm. — W malarstwie, w poezji i w muzyce zasadniczym rysem impresjonizmu jest nastrojowość. Ostatecznym celem impresjonizmu muzycznego jest problem barwy dźwiękowej. Dźwięki, napozór sprzeczne, zespalając się z sobą w harmonje, spełniają rolę tę samą, co plamy barwne w malarstwie impresjonistycznem. Miejsce rysunku melodyjnego zastępuje motyw, miejsce symetrycznej budowy — swobodna forma, zależna od treści. Twórcą muzyki impresjonistycznej jest Claude Debussy. Kolorystykę i obrazowość akustyczną osiąga on dzięki odrębnej harmonice, opartej na skali bezpółtonowej. Artystyczna indywidualność Debussy'ego o wykwintnej i wyrafinowanej kulturze wywarła bardzo silny wpływ na współczesną twórczość muzyczną.

Franciszek Brzeziński: Zasadnicza reforma wykształcenia muzycznego (Str. 10—11). Powszechne zainteresowanie dla muzyki pozostaje u nas w dziwnej sprzeczności z zakresem wiadomości, jakie o tej sztuce daje nam wychowanie domowe i szkolne. A ponieważ społeczeństwo każde ma muzykę taką, na jaką zasługuje, przeto koniecznym warunkiem podniesienia poziomu kultury muzycznej jest podniesienie poziomu wykształcenia muzycznego ogółu. Autor zapowiada reformę pedagogiczną, którą przedstawi w dalszym ciągu swej pracy.

M. J. Piotrowski: System Riemanna, jego historja, treść, zalety i wady w porównaniu z innemi systemami harmonicznemi (Str. 11—12). Ogólne uwagi historyczne o systemach harmonicznych do r. 1600. (*B. W.*)

II.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. I., 1.

Alfred Heuss: Hymn cesarski Haydna (Haydns Kaiserhymne, Str. 5—26). W pracy tej, która jest jednym rozdziałem zapowiedzianej książki „O istocie pieśni" (Das Wesen des Liedes) analizuje autor melodję Haydna (1797) w związku z pierwotnym tekstem Haschki (1796, Gott erhalte Franz den Kaiser), do którego to tekstu Haydn melodję swą skomponował. (Tekst znanego hymnu austryjackiego jest późniejszą przeróbką, dokonaną przez Seidla w r. 1854).

Poddając szczegółowej krytyce stosunek melodji do tekstu, wykazuje, które wiersze tekstu były dla Haydna podkładem do skomponowania melodji. Nie była to żadna z czterech zwrotek w całości, lecz te wiersze, które miały dla kompozytora treść najbardziej konkretną. Zestawione obok siebie przedstawiają one logicznie nonsens, tworzą zdanie, które nie może być zrozumiałe samo dla siebie, lecz tylko w związku z całym tekstem. Ta nielogiczność jednakże dla muzyki nie jest przeszkodą, gdyż muzyka nie oddaje tekstu dosłownie. Oddaje ona jego istotę. Mogą w niej przeto współistnieć nielogiczne na pozór związki, które jednakowoż wyrosły ze wspólnego psychicznego kiełka. Melodja jest w związku z całym tekstem, z jego nastrojem, tak jak i z pewnymi jego wierszami. „Dusza" melodji powstaje z ogólnego wrażenia, jakie tekst wywiera na kompozytora, a „szkielet" jej w związku bezpośrednim z wierszami tekstu, które dadzą się w bardzo wielu wypadkach palcem wskazać. Tak właśnie ma się rzecz z melodją Haydna do słów hymnu cesarskiego.

Kompozycja Haydna jest nadto doskonałym przykładem zastosowania dwu naczelnych zasad komponowania pieśni, t. j. wsłuchiwania się w melodję słów i umyślnego podkreślania treści przez użycie odpowiedniego interwalu melodyjnego, oraz nadanie pewnym zgłoskom odpowiedniej wartości rytmicznej i metrycznej.

Dla wykazania, że melodja hymnu jest autentyczną kompozycją Haydna, zajmuje się autor pod koniec kwestją reminiscencji przypadkowych i zamierzonych, świadomych i nieświadomych, a wreszcie, przechodząc w dziedzinę muzyki instrumentalnej, poświęca szereg uwag warjacjom na temat hymnu cesarskiego, zawartym w kwartecie cesarskim.

Hugo Riemann: Frazowanie w świetle nauki o wyobrażeniach tonu (Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen, Str. 26—39.). Zasadnicze twierdzenie tej nauki, podanej przez Riemanna w latach 1914 do 1916 brzmi: Zanim kompozytor rzecz jakąś stworzy, zanim wyrazi ją w tonach, musi ona istnieć we wszystkich szczegółach jako przedmiot jego wyobrażenia; naodwrót: to, co słuchacz słyszy, zamienia się w fantazji jego w wyobrażenie. Na tem stanowisku staje dr. Ernest Kurth w pracy: Zasady kontrapunktu liniowego (Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Bern 1917) i dochodzi do wniosków sformułowanych już wcześniej przez Riemanna, a mianowicie, że wyobrażenie tonu jest koniecznym warunkiem powstania każdego tworu muzycznego. Realne tony, w których muzyk się wyraża, nie są muzyką: muzyka powstaje bowiem w naszem wnętrzu. Tony są tylko pobudką, dzięki której powstaje muzyka w duszy słuchacza.

Riemann omawia pracę Kurtha, przyjmując niektóre z jego poglądów, a polemizując z innymi. Godzi się z tem, że punkt ciężkości teoretycznego badania przenosi Kurth z harmonji na melodję, że ruch uważa za *principium agens* melodji; przyjmuje twierdzenie, że melodja jest ustawicznem stawaniem się (przechodzenie z jednego tonu do drugiego), a nie stanem trwałym. Wskazuje na istnienie tej ideji już u Aristoxenosa. Polemizuje ze stanowiskiem Kurtha wobec podziału na motywy i z jego niedocenianiem elementów rytmicznych. Przez wprowadzenie bowiem pojęcia fazy melodyjnej (t. j. cząstki melodyjnej, stanowiącej dla siebie całość, a nie dającej podzielić się symetrycznie na t. zw. poprzednik i następnik) Kurth popada w konflikt z nauką o frazowaniu. Linia melodyjna w muzyce polifonicznej nie jest według Kurtha zawisła od żadnego systemu akcentów, styl polifoniczny nie zna symetrycznego podziału, jaki (grupy 2-taktowe) jest charakterystyczną cechą stylistyczną klasyków wiedeńskich. Poglądy te zbija Riemann twierdzeniem, że niema melodji bez rytmu, tak jak nie ma jej i być nie może bez ruchu tonów.

Leopold Hirschberg: Franciszek Pocci, jako muzyk (Franz Pocci, der Musiker, Str. 40—70). O Franciszku Pocci'm (1807—1876), jako poecie i malarzu, istnieją już monografie; Pocci, jako muzyk, do dziś nie jest znany. Głębokie odczuwanie muzyki, któremu Pocci dał wyraz w swych poezjach, nie zawsze idzie w parze z jego techniczną umiejętnością w dziedzinie kompozycji. To też większe jego dzieła są technicznie słabe. Miniatury natomiast, tak fortepianowe, jak wokalne, przeznaczone dla świata dziecięcego i przystosowane ze względu na swą treść i trudności techniczne, są w swoim rodzaju arcydziełami.

Hirschberg podaje szczegółową bibliografię dzieł Pocci'ego i omawia je według systematycznego podziału: 1) dla dorosłych — dzieła większe, 2) dla dzieci — dzieła drobne. — W końcu zapowiada zbiorowe wydanie dzieł Pocci'ego. *(B. W.)*

† HENRYK JARECKI.

Dnia 18. b. m. po długich i ciężkich cierpieniach zmarł zasłużony twórca „Mindowego", długoletni kapelmistrz opery lwowskiej, profesor Seminaryum żeńskiego.

Wiadomość ta, nadchodząca w chwili zamykania numeru, nie pozwala na razie na obszerniejsze wspomnienie poświęcone ś. p. Zmarłemu i uczczenie należyte zasług Jego, położonych dla polskiej sztuki i społeczeństwa, a w szczególności dla Lwowa. — Ś. p. Zmarły urodzony w Warszawie w r. 1846 był uczniem A. Moniuszki. W r. 1872 zajął miejsce kapelmistrza w operze lwowskiej, które piastował do r. 1900. Tu wystawił opery swoje: „Mindowe", „Jadwigę", „Barbarę" i inne dzieła jak „Hugona", „Odę do młodości" i „Odprawę posłów". Pozostawił nadto znaczną ilość utworów nie wykonywanych dotąd publicznie. Kierunek myśli Jego i twórczości był wybitnie narodowy. Sztuka polska traci w Nim jednego z najwybitniejszych swych przedstawicieli, a społeczeństwo pracownika wysokich zdolności i wielkiej powagi

Cześć Jego pamięci!

P. T. Abonentów upraszamy o wczesne odnowienie prenumeraty na II. kwartał. Dla zamiejscowych prenumeratorów dołączamy czek.

Administracja „Gazety Muzycznej".

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.